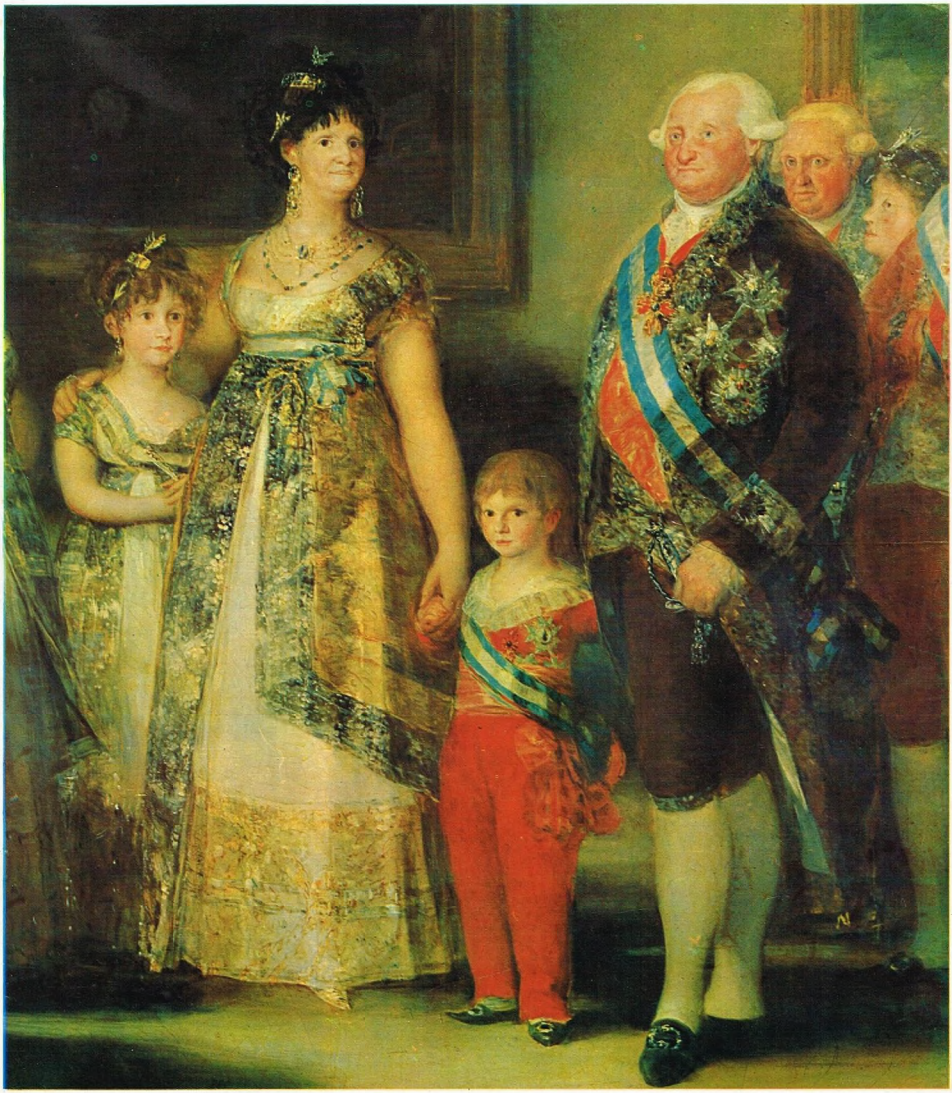
PINACOTECA DE LOS GENIOS

1

Goya



EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, publicación que, desde hoy y en el curso de los próximos años, ofrecerá un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578, T. E. 34-7501, Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia: año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay: año 1964, para las ediciones en castellano. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

Francisco Goya

Monografía, por Renata Negri

El juicio del siglo XX, por Julio E. Payró

PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

RENATA NEGRI

Francisco Goya

Francisco Goya, personaje favorito de múltiples biógrafos de la época romántica, debe a su espíritu inquieto, a su existencia borrascosa y dramática, a los grandes acontecimientos históricos en que se vio envuelto, el hecho de aparecer rodeado desde hace más de un siglo por un nimbo de leyenda. Por eso, y por las muchas informaciones inventadas, o al menos alteradas, y las frecuentes lagunas que hay en ellas, especialmente en cuanto al período de su juventud, es casi imposible reconstruir hoy un cuadro exacto de su vida. Hijo de José Goya, dorador de profesión, y de doña Engracia Lucientes, descendiente de una familia noble pero arruinada, nació Francisco el 30 de marzo de 1746 en Fuendetodos, una aldehuela situada a pocos kilómetros de Zaragoza. En esta ciudad realiza de niño sus primeros estudios en el Colegio de las Escuelas Pías y allí se inicia también en la pintura, en el taller de José Luzán, artista de escasa importancia, de quien el muchacho aprende únicamente las primeras reglas del dibujo y la copia de grabados antiguos. El ambiente local es típicamente provinciano, de una cultura estrecha y anticuada y, por ello, resultan más incitantes aún para el joven artista los ecos de la brillante vida de la capital en donde los miembros de la Academia gozan de honores y privilegios. En 1763, el pintor Francisco Bayeu, amigo de Goya, es llamado a Madrid por Rafael Mengs; este acontecimiento estimula las ambiciones del joven Goya quien, ese mismo año, armado de su orgullo y de su tenaz voluntad de triunfar, se presenta en la capital al concurso anual de la Academia. Sufre un fracaso en la prueba y tres años después le ocurre lo mismo. Resuelto, más que nunca, a abrirse camino, efectúa por iniciativa propia un viaje a Italia, con referencia al cual tenemos muy escasos documentos. Se sabe que en 1770 está en Roma y que en abril de 1771 obtiene el segundo premio en un concurso de pintura en Parma. En junio de ese mismo año regresa a Aragón, y el prestigio adquirido mediante la experiencia italiana le proporciona numerosos encargos en Zaragoza y en los pueblos vecinos. Entre tanto, mantiene contacto con Bayeu, y en 1773 se casa con Josefa, hermana de su amigo. Dos años después comienza su verdadera gran aventura. Bayeu le proporciona valiosos encargos y, lo que más importa, en Madrid: trátase de una serie de cartones para tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara, trabajo que realiza, con varias interrupciones hasta 1791. Ya está dado el primer paso, pues su situación económica es satisfactoria. Además, en 1780, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando lo acoge en su seno. La alta sociedad madrileña empieza a interesarse por él; el ministro Jovellanos lo protege; los nobles le encargan retratos que son acogidos con la mayor aprobación. Como conclusión de su ascenso, en 1789 Carlos IV le nombra pintor de Cámara. Pero la época feliz se interrumpe bruscamente: en el otoño de 1792, mientras se halla en viaje hacia Cádiz, cae víctima de una grave enfermedad, de la que saldrá muchos meses después con la salud quebrantada y completamente sordo. Es un momento de grave crisis, de la que le consuelan las lisonjeras muestras de aprecio que Madrid tributa a su arte; pero Goya es en lo sucesivo otro hombre, con una nueva dimensión espiritual de la cual no tardarán en advertirse las consecuencias en su actividad artística. Las obras de este período, entre ellas la serie de aguafuertes titulada Los Caprichos, *son el más elocuente testimonio de ese cambio.*

Entre 1796 y 1797, el artista es huésped de la duquesa de Alba en su finca de Sanlúcar. En esta época se entabla una íntima amistad entre ambos y Goya dedica a la joven duquesa algunos de sus más bellos retratos. Es inútil indagar la verdad acerca del misterioso amor que la fantasía de la posteridad exageró hasta señalar en él el origen del drama fundamental de la vida de Goya: si fue realmente un gran amor, estuvo rodeado de extraordinaria discreción y no duró mucho tiempo. La duquesa muere en 1802 y en aquella época otros problemas pesan en el ánimo del pintor. Desde 1801, su amigo Jovellanos está en la cárcel por sus ideas liberales. El absolutismo real se torna cada vez más anacrónico. Goya, que desde 1799 es el primer pintor de Cámara del Rey, sigue trabajando para la Corte, pero sufre con su pueblo. En 1800, el gran Retrato de la familia real *señala la culminación de su carrera de retratista; pero revela también, de modo inequívoco, el desapego espiritual del artista del ambiente cortesano. En 1808 estalla la crisis. Cae Carlos IV, y el breve reinado de Fernando VII es seguido por la invasión francesa y el gobierno de José Bonaparte. Revueltas y represiones, sangre y espectros de muerte recorren los caminos de España. Los trágicos episodios de esos años inspiran a Goya los grabados de* Los desastres de la guerra, *y sus dos célebres cuadros,* El dos de mayo y El tres de mayo, *ejecutados en 1814, cuando la restauración de Fernando VII pone fin a la gran convulsión. En 1815, el artista ha de responder de algunos de sus cuadros ante el Tribunal de la Inquisición. Sale absuelto, pero este incidente lo trastorna hondamente y su presencia en sociedad y en la Corte de Madrid es cada vez menos frecuente. En 1819, viudo ya desde hace siete años, se retira a vivir a una casa suburbana, a orillas del Manzanares, llamada por el pueblo la* Quinta del Sordo. *Deja allí, en las paredes de las habitaciones, la serie admirable de sus "pinturas negras" que, juntamente con los aguafuertes titulados* Disparates, *representan el período más trágico y obsesivo del arte goyesco. Acaso vive ya a su lado Leocadia Weiss, una joven viuda que, con sus dos hijos, le seguirá a Burdeos para compartir con el anciano pintor los últimos años de su vida.*

Entre tanto, España sigue sin paz: Fernando instaura un régimen de terror, persiguiendo a todos los liberales. Goya teme verse perseguido y, en mayo de 1824, solicita del rey permiso para trasladarse a Francia, a Plombières, a fin de someterse allí a una cura de aguas. En realidad, su meta es Burdeos, donde se establece en septiembre, después de haber pasado dos meses en París. Libre, en tierra francesa, su espíritu parece rejuvenecer, ávido y curioso de todo, insaciable frente a las nuevas experiencias: una nueva ansia de vida le lleva por los caminos, lo hace mezclarse con el pueblo y asistir a las corridas de toros. Se dedica a la litografía –de esta época es la famosa serie de la Tauromaquia– *y se divierte pintando con Rosario, la hijita de Leocadia, miniaturas en marfil.*

En 1826, un breve viaje a Madrid le proporciona la alegría de ver de nuevo a Javier, el único sobreviviente de sus cinco hijos. Dos años después, en Burdeos, la visita de su nuera y de su querido nieto Mariano lo conmueve hondamente. Débil y enfermo ya desde hace algún tiempo, no soporta tanta emoción, y pocos días después, al amanecer del 16 de abril, su fatigado corazón se detiene para siempre.

El sueño de la razón produce monstruos

Pocas figuras, en la historia del arte de todos los tiempos, han dado vida a un mundo poético de tan múltiples aspectos, tan contrastado, tan abierto a toda dimensión lírica y humana, como el de Francisco Goya. Estrechamente vinculado con las tendencias artísticas europeas, ya que le tocó en suerte vivir a fondo la experiencia del estilo figurativo del siglo XVIII a fin de superarla y ofrecer a la centuria siguiente un lenguaje pictórico más rico en porvenir, Goya fue, sin embargo, hijo de su tierra hasta el punto de identificarse totalmente y sin reserva con el alma misma de España, con sus pasiones e inquietudes, su sed de vida y su realismo frente a la muerte. Español y europeo, fue con igual coherencia hijo de dos siglos; nada ignoró de la gracia maliciosa, de la alegre despreocupación, de la ironía y de la sátira, típicas del siglo XVIII. Pero ya en el último decenio dieciochesco, Goya maduraba, en plena soledad espiritual frente a la cultura contemporánea, esa visión poética que por la vivacidad del sentimiento y la modernidad del lenguaje preanunciaba con sorprendente seguridad las más grandes y revolucionarias corrientes artísticas del siglo XIX. No obstante tan extraordinaria evolución, es posible descubrir, entre los términos opuestos, una visión artística coherente, un hilo conductor, una constante que nos es dada ante todo por la actitud del artista frente a lo real: la realidad es su primera inspiradora; establece con ella un contacto directo, instintivo, apasionado, aunque la imagen que de ella devuelve en su pintura es siempre subjetiva, transfigurada por la visión personal, pero no intelectualizada. Pintor de lo real, Goya no fotografía, no transcribe, sino que recrea con ímpetu y de primera intención el mundo que él siente y vive. Por eso, sus retratos revelan la personalidad del artista al menos tanto como la del modelo, y por eso también sus alegorías y sus monstruos tienen la concreta, la fulgurante evidencia de todo lo que es terrenalmente vivo. Hay también una constante en su tenaz y progresiva acción revolucionaria contra las fórmulas, las convenciones, los sistemas preordenados que rigen la pintura de su tiempo. Es una rebelión contra el siglo XVIII —orientada en un sentido totalmente distinto del que sigue el movimiento neoclásico— en nombre de la libertad del arte y de la expresión sincera e instantánea de una individualidad ya romántica. Por primera vez en la historia, Goya afirma el derecho a traducir en la pintura una realidad personal que dé forma a los sentimientos, a las angustias, a las incertidumbres, a las confusas perturbaciones del inconsciente, sin recurrir a esquemas edificantes. Y en esta tarea extraordinaria, tan sólo su intuición le sirve de guía, pero con genuina e inexcusable autoridad.

Sumido totalmente en la vida de su tiempo, Goya vivió con el alma estremecida, participando íntimamente de los últimos esplendores y de la tremenda crisis que España conoció entre fines del siglo XVIII y los primeros años del XIX; amó el mundo alegre de los majos y de las manolas, de la jovial y brillante juventud madrileña, aquel mundo festivo y colorido que ríe y canta en sus cartones para tapices. Se mezcló en la vida férvida y multiforme de los barrios bajos de Madrid y la inmortalizó en inolvidables escenas multitudinarias. Adulador y polémico, burlón y nostálgico, retrató en su ambigua verdad a los personajes de aquella Corte disoluta que, antes de desmoronarse, le concedió honores y riquezas. Con sincera emoción de hombre y de patriota par-

1

ticipó de los trágicos sucesos que en España siguieron a la invasión francesa y dejó un documento ardiente de veracidad y de pasión en sus cuadros históricos y en sus grabados de *Los desastres de la guerra*. Emigrado finalmente a un país que se disponía a transformarse en el principal escenario artístico de Europa, pareció percibir los estremecimientos de un mundo nuevo, abierto a la esperanza, y de ello dejó testimonio soberbio e indeleble en sus últimas obras.

Los orígenes de tan largo camino, hay que buscarlos en el ambiente modesto y provinciano de Zaragoza donde el joven Goya, alrededor de 1760, hace sus primeros ensayos en el

I - *El sueño de la razón produce monstruos* - Aguafuerte de *Los Caprichos*.

II - *Escena alegórica* - Dibujo - Madrid, Museo del Prado.

III - *La duquesa de Alba con una niña negra* - Dibujo del álbum de Sanlúcar - Madrid, Museo del Prado.

IV - *¡Dios la perdone!... y era su madre* - Dibujo del álbum de Madrid - Madrid, Biblioteca Nacional.

II

campo pictórico, frecuentando el taller de un modesto maestro, José Luzán. Culturalmente, Zaragoza y todo Aragón dependían por aquella época de Madrid, donde la Academia de Bellas Artes imponía su dictadura artística y determinaba la orientación del gusto. En 1761 llega a la capital española Rafael Mengs, seguido al año siguiente por Tiépolo. Y su presencia hace salir de la escena a Conrado Giaquinto, que se encontraba en Madrid, en calidad de pintor de Cámara del Rey, desde hacía cerca de un decenio. Sin embargo, es probable que precisamente la lección del maestro napolitano haya llegado a Francisco Goya, cuando menos a través de los frescos de clara entonación giaquintesca que Antonio González Velázquez, discípulo de Giaquinto en Roma, dejó en 1752-53 en Zaragoza, en la capilla de la Virgen del Pilar. Un vago eco de esa enseñanza —mezclada con otras sugerencias italianas recogidas por Goya durante sus frecuentes ejercicios de copia de estampas antiguas— se descubre en la primera obra atribuida al genial aragonés y conocida hoy sólo por fotografías: la decoración de un armario-relicario para la iglesia parroquial de Fuendetodos, pintada hacia 1763, o sea el año en que el muchacho termina su aprendizaje en el taller de Luzán y emprende su primer viaje a Madrid. En esta capital, la rivalidad entre el neoclásico Mengs y el último de los decoradores "rococó", Juan Bautista Tiépolo, se está decidiendo en favor del primero. Pero la oleada de neoclasicismo que invade toda España no parece afectar a Goya. Dos cuadros inspirados en la expulsión de los jesuitas de España, recientemente descubiertos y pintados alrededor de 1767, lo confirman de modo convincente: audaces y vivísimas por la imaginación de la escena, estas obras, en las que el pueblo aparece ya convocado para participar enérgicamente en la acción, no pueden compararse, por su brío, su lozanía, su insolencia, con nada de cuanto se produjo en la España de esos años, y revelan una firme vocación que no se adormece ni siquiera en esos años de continuo contacto con Francisco Bayeu, afamado pintor catequizado por Mengs y amigo de Goya desde la época del aprendizaje con Luzán.

En este momento se sitúa el viaje a Italia, que brinda a Goya la oportunidad de depurar su gusto y lo estimula con incitaciones que encuentran en él una pronta y perfecta acogida. En 1770 está Goya en Roma, en contacto directo con un arte complejo y orientado en varias direcciones, pero en el que, sin embargo, las voces más valiosas son las de un clasicismo mucho más moderno y rico de posibilidades que el propuesto por Mengs, así como el eco de la gran tradición decorativa romano-napolitana. Conrado Giaquinto y Francisco de Mura, quienes, remedando el lenguaje ágil y colorido de Lucas Jordán, lo han reconstituido y embellecido hasta hacer de él el recurso perfecto para la expresión pictórica del siglo XVIII, son los principales artistas romanos del momento. No hay que olvidar a otros, que juntos forman la llamada "escuela de la calle Condotti" —denominada así por Roberto Longhi al referirse a las obras que han dejado en la iglesia de los Trinitarios Descalzos, situada precisamente en esa arteria— y que son, además de Giaquinto, Marcos Benefial, Gregorio Guglielmi, Antonio Preciado y González Velázquez. Se descubre en sus creaciones un feliz connubio del arte de Roma con el de Nápoles, de sólida arquitectura y consistencia de las figuras con una pincelada libre y suelta y un color de riqueza inagotable. El primer Goya verdadero nace aquí, y la prueba más evidente de ello está en las pinturas que realiza a su regreso a la patria, ocurrido en 1771. En la tribuna del coro de la basílica del Pilar, en Zaragoza, y en la Cartuja de Aula Dei, situada a pocos kilómetros de la capital aragonesa, el joven artista deja entre 1772 y 1774 sus primeras obras maestras: frescos de temas religiosos, donde la composición sólidamente construida, la corpórea substancia de las figuras, los colores diáfanos y cambiantes, las ropas sedosas y llenas de luz, el toque raudo y casi esbozado nos hablan claramente de una herencia romano-napolitana, genialmente asimilada. Poco después, en 1775, por mediación de su amigo Bayeu, obtiene Goya en Madrid su primer encargo importante: una serie de cartones para tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara. La capital le abre por fin sus puertas: Goya tiene un empleo seguro, buena posición, un porvenir cargado de promesas. Joven y optimista, siente que las ambiciones, cultivadas desde que en su niñez mordía el freno del limitado ambiente provinciano, van a quedar satisfechas. Le encanta, le enamora la vida brillante y pintoresca de la que Madrid ofrece un continuo espectáculo. Nacen en este clima sus más bellos cartones, como *El quitasol*, *El cacharrero*, *Las floristas*, conservados hoy en el Museo del Prado. Una cálida, embriagadora alegría de vivir, una felicidad sin reservas y un apego al momento presente se respiran en esas obras que tienen como tema las fiestas, los encuentros, las diversiones de la juventud madrileña. El pincel del artista, seguro y desenvuelto, capta con agudeza la expresión de los rostros, se complace en la sutil malicia de una sonrisa, en la coquetería de un ademán. Y el color, libre y vivo, triunfa en sus tonalidades más límpidas y rientes, en sus logros más luminosos, en sus transparencias de porcelana.

La fama adquirida con los cartones para tapices muy pronto permite a Goya introducirse en el mundo de la nobleza española. Mientras prosigue con intermitencias su actividad de pintor de temas religiosos junto a Bayeu —aunque en 1780, el año mismo en que ingresa en la Academia, choca con el amigo, porque no quiere acatar sus imposiciones en materia de pintura—, inicia también su progresivo ascenso que, desde artista predilecto del ministro Jovellanos y de los duques de Osuna y de Medinaceli, le conducirá a la Corte y al cargo de pintor de Cámara del Rey, que le

III

conferirá Carlos IV en 1789. Son los años de los primeros retratos, pintados por encargo de clientes de alta categoría social. En ellos encontramos intacta la espontánea frescura, el espíritu agudo del observador, la magistral sabiduría cromática, ya revelada por los cartones, pero con cierta mayor madurez y con un refinamiento que, por un lado, se entretiene en la búsqueda de los más sutiles preciosismos dieciochescos —los juegos de luz en el encaje de una mantilla, la rosada caricia de una flor sobre la seda marfileña de una falda— y por el otro, inquiere ya verdades inquietantes en los rostros de sus modelos. El encuentro con el ambiente cortesano ha emocionado hondamente al pintor; de origen humilde, pero de ambiciones ilimitadas, se muestra orgulloso de su nueva posición y siente la tentación de adular a los aristócratas que lo han acogido en su círculo. Pero la verdad de aquel mundo, próximo a la crisis, que tras una apariencia respetable oculta mezquindad y corrupción, enredos políticos y amores ilícitos, no tarda en revelársele, provocando su crítica y su desprecio. Los retratos sucesivos, en donde la paleta se va embelleciendo en la busca de los acordes más raros, con los matices, típicos en él, de la grisalla, expresan esta contrastada actitud suya; espléndidamente aduladores en cuanto al ropaje, destacado sobre un fondo neutro que subraya su suntuosidad, son ambiguos y desconcertantes en lo que respecta a las fisonomías. La obra maestra de la serie es el gran retrato de la familia real, pintado en el Real Sitio de Aranjuez en 1800. Resulta difícil decir si la despiadada ironía con que el artista estigmatiza los vicios y las flaquezas de sus augustos modelos, bajo el fastuoso ropaje de gala y de regia dignidad, fue plenamente consciente: como siempre, Goya interpreta instintivamente la realidad y la traduce en un crescendo prodigioso de colores, de oro y de perlas, en una hechicera combinación de lenguaje áulico y protocolar y de sátira sin reticencias. Pero en aquella época, Goya ya no es el joven entusiasta e ingenuamente ávido de sensaciones de los primeros años madrileños; desde 1793, a causa de una larga y grave dolencia, está encerrado para siempre en la cárcel del silencio. Completamente sordo, habiendo sufrido hasta lo más hondo pruebas físicas y morales, ve cambiar el mundo en torno de él. Sus facultades críticas, agudizadas por el sufrimiento y por el aislamiento que le impone la sordera, le revelan por debajo del brillante barniz, la decadencia, las necias supersticiones, las hipocresías de la sociedad en que vive y que, sin embargo, ha amado tanto. Y he aquí que surgen de este nuevo estado de ánimo los aguafuertes de los *Caprichos,* sátiras eficaces y punzantes como un epigrama, extraordinarias por el incisivo trazo que saca el máximo partido del contraste violento del blanco y el negro, galería impresionante de vicios, en que todo el mundo es condenado y escarnecido. Moralidad y pesimismo, caracteres típicos del alma española, aparecen juntos en la serie de los *Caprichos;* pero el arte soberano de Goya hace de ellos simples pretextos para afirmar, en términos de comprensión universal, su soledad humana y su desconfianza en la sociedad. Sin embargo, Goya no se resigna a la desesperación; la vitalidad de su pueblo, la fisonomía más auténtica y genuina de España, le seducen una vez más y es a este pueblo original e incomprendido, en sus mil aspectos de miseria y de inextinguible ardor vital, al que pide inspiración para realizar una de sus más exaltadas obras maestras, la decoración al fresco de la ermita de San Antonio de la Florida, ejecutada en 1798. En torno al milagro del Santo se congregan en masa, detrás de una barandilla fingida, las mil figuras de la multitud cotidiana madrileña: majas, mendigos, chiquillos, niñas, cada cual en su actitud más típica y espontánea. Asombro, emoción, curiosidad, indiferencia alternan en sus rostros, dictan los ademanes de los personajes, en un arrebatador crescendo expresivo creado por la fulmínea rapidez de la pincelada, por la magia del color denso o fluido, aplicado en manchas, en estrías o en trazos finísimos, y desde lo alto de la cúpula, entre aleteos de tenues velos, una lluvia de ángeles irradia inocencia y esperanza sobre esa multitud conmovida y desordenada, formando algo así como un lazo de unión entre la tierra y el cielo.

En los primeros años del siglo XIX, Goya se encuentra en plena actividad, aunque han disminuido los encargos oficiales de la Corte. A varios personajes de la alta sociedad están dedicados algunos de sus más bellos retratos —¿cómo olvidar la sutil sinfonía de grises de madreperla de la *Dama del abanico,* hoy en el Louvre, o la angustiosa dulzura de ese melancólico rostro de chiquilla que es el de la *Señora Sabasa García?*—. La madrileña ambigua y seductora le inspira los dos célebres lienzos de la *Maja vestida* y la *Maja desnuda,* cálidas e inquietantes imágenes de una femineidad sensual y misteriosa. Y —testimonio de la diversidad de sus intereses— la crónica de los sucesos corrientes le inspira numerosas obras, caracterizadas todas ellas por la agudeza con que el pintor destaca lo gracioso, lo patético o lo grotesco de cada episodio.

Entre tanto, a su alrededor, los acontecimientos se precipitan: en 1808, el gobierno de Carlos IV cae y Goya, amigo, sin embargo, de los liberales, partidario él mismo de una reforma política, se da cuenta de que la invasión francesa no es mejor para España que el absolutismo de los monarcas. Prudente y reservado en su comportamiento público, mantendrá su posición en la Corte, tanto bajo José Bonaparte como cuando Fernando VII recobra el trono después de la expulsión de los franceses. Pero esos años de revueltas y de violencias, años de luto para España, han marcado para

siempre a Goya. De allí en adelante, en su pintura no se leerá sólo ironía, desconfianza, tristeza, sino también pesadilla angustiosa, pavor y profunda amargura. En 1809, su *Coloso* preanuncia con sus tonos sordos y tétricos y por la sensación de obscura amenaza que pesa sobre el ambiente, la obsesión de las pinturas posteriores; después de 1810, los aguafuertes de *Los desastres de la guerra* expresan el horror de los trágicos días de las guerrillas. En 1814, en una España libertada en apariencia por el retorno de Fernando VII, Goya pinta dos cuadros históricos: *El dos de mayo* y *El tres de mayo*, que evocan el levantamiento de los españoles en la Puerta del Sol y el sucesivo fusilamiento de los rebeldes. Jamás se ha lanzado un grito más sublime en nombre de los principios eternos de la libertad humana, una condenación más apasionada de la opresión, de la injusticia, de la inútil violencia. Todo es símbolo y todo es una concreta y patente evidencia en esas dos obras: los colores exaltados y estridentes, el arrebato convulsivo de las masas en la escena del alzamiento y la actitud del condenado— acto final de desesperación y de reto que ni siquiera la muerte podrá borrar—, en los fusilamientos del 3 de mayo. En este cuadro, que no tiene parangón en la historia de la pintura por su fulgurante potencia dramática, una noche trágica domina la escena; los soldados, que se recortan en siluetas idénticas y, como de madera, en posición de tiro, son sombras amenazadoras en la penumbra, símbolos del mal, anónimo y bestial, que cae sobre la humanidad; la sangre de los muertos ha empapado la tierra y ahora corre en regueros rojizos; y al pie de una árida colina, entre los rostros aterrados de los que presencian la ejecución, el condenado aparece iluminado por el fulgor deslumbrante de un gran farol: sus brazos abiertos perforan las tinieblas, su figura blanca y luminosa se recorta sobre la mancha sombría del fondo, como si la victoria fuera suya, como si el invencible afán de vida y de justicia que es propio del hombre tuviese que triunfar sobre todo el horror que hay en torno de él.

Con la vuelta de Fernando VII, no terminan las horas de angustia para España. Reanudando una despiadada política absolutista, el rey persigue a todos los que sustentan ideas liberales: el propio Goya se siente inseguro, frecuenta menos la sociedad y, en 1819, compra una casa en las afueras de Madrid, donde se retira a vivir, probablemente ese mismo año. Está solo, ya que su esposa ha fallecido en 1812 y su hijo Javier se ha casado hace algunos años. Llevan la fecha de 1819 dos cuadros religiosos ejecutados para las Escuelas Pías de San Antonio: la *Última comunión de San José de Calasanz* y *Cristo en el huerto de los olivos*, pinturas de angustia y de fe, donde el viejo pintor parece haber recordado la obsesión mística del Greco para llevarla hasta un paroxismo de drama humano y divino. Pero la medida del Goya de esa época nos la da la serie de las composiciones que pintó, en un ímpetu de alucinante furor, en las paredes de su casa y que se conservan ahora en el Museo del Prado: son las llamadas "pinturas negras", escenas de brujerías y de exorcismos, de locas supersticiones, de delirio. El mundo de lo irracional, libertado ya en los *Caprichos*, en que aparecen figuras monstruosas, animales volantes, escenas de demencia colectiva, se reviste aquí de sus aspectos más obsesivos; colores incomparables, hechos de gélidos blancos, de negros densos, de ocres frotados con violentas pinceladas de rojos y de amarillos intensos, construyen imágenes de pesadilla, proyección directa e inmediata de los más recónditos y aterradores trastornos del inconsciente. Con estos trozos de poesía altísima y horripilante, Goya ha llevado a cabo su misión. Su lenguaje pictórico, que todo lo somete a las exigencias subjetivas del artista y que utiliza el tema tratado para expresar la inquieta y tormentosa vida interior de Goya, es una puerta abierta a todas las conquistas artísticas posteriores. Sin embargo, el pintor, que casi ha alcanzado los ochenta años de edad, aún tiene algo que decirnos:

IV

en 1824, ansioso de huir de las represiones reanudadas violentamente en España, consigue permiso para trasladarse a Francia y allí, después de pasar unos meses en París, se establece en Burdeos. Conviven con él otros refugiados, y entre sus amigos, en un país lleno de vida espiritual, recobra la serenidad, el amor y el interés por todo lo que le rodea. Descubierta la técnica de la litografía, la emplea de modo magistral, aprovechando todas las posibilidades del claroscuro, y crea la magnífica serie de la *Tauromaquia*. Sigue pintando, y aunque la vejez y las enfermedades han agobiado su cuerpo, su mano no conoce flaquezas. Los límpidos cielos de Francia, el rostro lozano de la juventud, los tiernos colores de la primavera lo conmueven todavía hondamente. En 1827, un año antes de su muerte, en la figura de *La lechera de Burdeos* vuelve a encontrar el fluido azul de sus primeros cartones madrileños; y un milagro hace reflorecer bajo su pincel, en ese hermoso rostro de muchacha, la sonrisa, el encanto, la confiada esperanza que se veían en sus obras juveniles. La imagen de la lechera tiene la belleza radiante e incontaminada de la aurora; como el fondo que se abre a sus espaldas, su ropaje refleja claridades de agua de mar. Y la prodigiosa seguridad de la técnica, la factura rítmica, de toques rápidos y generosos, la concordancia entre la figura y la atmósfera, la materia sensible bañada en luz, hacen de esta obra el primer cuadro impresionista pintado en tierra de Francia. Último testimonio de un genio cuya existencia terrena está por terminar; pero que hasta el fin conserva intacta la plenitud vital y la esplendorosa felicidad creadora de la juventud.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - Don Manuel Osorio de Zúñiga (1788) - Nueva York, Museo Metropolitano - *Una llamarada de color, una ejecución detallada resuelta con prodigioso acierto pictórico, pero en el rostro demasiado serio de este chiquillo, distraído durante un momento de sus juegos habituales, el artista parece denunciar los síntomas de la crisis que está a punto de conmover a la aristocracia española.*

II-III - El quitasol (cartón para tapiz - 1778) - Madrid, Museo del Prado - *En la serie de cartones para tapices* El quitasol *es uno de los más logrados: original la disposición de las figuras; el color, fresco y brillante como una sonrisa juvenil; maliciosa y seductora la muchacha empeñada en una escaramuza galante; luminosísimo el paisaje de verdes colinas madrileñas.*

IV - Autorretrato (1794) - Castres, Museo Goya - *Entre los autorretratos pintados por Goya en el curso de su vida, el de Castres impresiona por la agilidad de la técnica espontánea, pero más aún por la desconcertante profundidad de la mirada, que parece "venida de la noche del sonido" (Sterling). Goya lo pintó probablemente, poco después de quedar completamente sordo.*

V - Ferdinand Guillemardet (1798) - París, Museo del Louvre - *Embajador de la República Francesa en la corte del rey Carlos IV, el ambicioso Guillemardet no vaciló en hacerse retratar por el célebre pintor áulico español. Y Goya ha exaltado la dignidad de la figura, complaciéndose en destacar hasta el máximo el esplendor de su uniforme.*

VI - La Maja desnuda (hacia 1800, detalle) - Madrid, Museo del Prado - *Por primera vez en la historia de la pintura española —después de la* Venus del Espejo *de Velázquez— Goya afronta el desnudo femenino y, en vez de recurrir a pretextos mitológicos o alegóricos, nos da una imagen viva que, libre de todo prejuicio, revela su cálida sensualidad.*

VII - La señora Sabasa García (hacia 1808) - Washington, Galería Nacional de Arte - *Es como una delicadísima elegía, resuelta en tintas pardas y esfumadas, este retrato con el que el artista rinde homenaje a la gracia natural de esta joven dama. Es sutilísima la interpretación de la figura, de una feminidad severa y empañada por la sombra de una dolorosa soledad.*

VIII - La Junta de las Filipinas (detalle, hacia 1817) - Castres, Museo Goya - *Una sesión de la Compañía Comercial de las Filipinas en presencia del rey Fernando VII es el pretexto de este lienzo, de singular timbre dramático. En la vasta sala, un amplio espacio se extiende desde el centro hacia los personajes agrupados a los lados, cuyas características individuales se diluyen en el conjunto de la asamblea estremecida por una obscura tensión.*

IX - Majas en el balcón (hacia 1810) - Nueva York, Museo Metropolitano - *La gracia leve de los encajes, la seducción de una sonrisa entre reservada e incitante; y, en el fondo, la sombra inquietante de los majos, envueltos en sus capas pardas. Un mundo fascinador y misterioso revive aquí en una estupenda conjunción de actitudes alusivas y de sentimientos insinuados, más que expresados.*

X-XI - El milagro del Santo (detalle, 1798) - Madrid, San Antonio de la Florida - *En la ermita de San Antonio de la Florida, donde está sepultado Goya, desde lo alto de la cúpula velan por él sus estupendas criaturas hechas de tierra y de cielo, con sus ademanes llenos de vida y sus luminosas ropas; exaltador y emocionado tributo que el artista dedicó al pueblo de Madrid.*

XII - El Coloso (hacia 1809) - Madrid, Museo del Prado - *Un escalofrío de terror mudo recorre a la multitud, dominada por la sombra gigantesca y amenazadora del* Coloso. *Con extraordinaria intensidad expresiva, el artista, inspirándose en los horrores y las crueldades de la guerra, sugiere en el lienzo sensaciones de un peligro desconocido e inminente del que el hombre intenta inútilmente librarse.*

XIII - El 3 de mayo (1814) - Madrid, Museo del Prado - *La sangrienta revuelta contra las tropas francesas, que estalló en Madrid el 2 de mayo de 1808 y el sucesivo fusilamiento de los rebeldes impresionaron hondamente a Goya, que seis años después evocó esas escenas en dos fulgurantes testimonios de amor y de odio, dos obras maestras de significado universal.*

XIV - El aquelarre (hacia 1819-20) - Madrid, Museo del Prado - *Las antiguas supersticiones y las obscuras brujerías medievales emergen nuevamente de lo profundo del alma del artista en la serie de las "pinturas negras", ejecutadas en la Quinta del Sordo. En ellas cobran forma, con alucinante potencia evocadora, los íncubos tempestuosos de un espíritu trastornado.*

XV - El globo aerostático (hacia 1818-19) - Agen, Museo - *El apasionado interés de Goya por los acontecimientos de la vida cotidiana hace, a veces, del artista un cautivador cronista de su tiempo; aquí la emocionante aventura de una ascensión en globo, a la cual ha asistido, es evocada por el pintor en un cuadro en que el cielo es tan vasto que parece tragarse la tierra y su minúscula y colorida muchedumbre.*

XVI - La lechera de Burdeos (1827) - Madrid, Museo del Prado - *Es éste uno de los últimos cuadros de Goya, una obra maestra conmovedora. En el melancólico ocaso de su vida, una figura de mujer vuelve a despertar en él un límpido eco poético, que se hace luz radiante, color tierno y claro, trémula suavidad de formas, rozadas por la nostalgia de una felicidad perdida.*

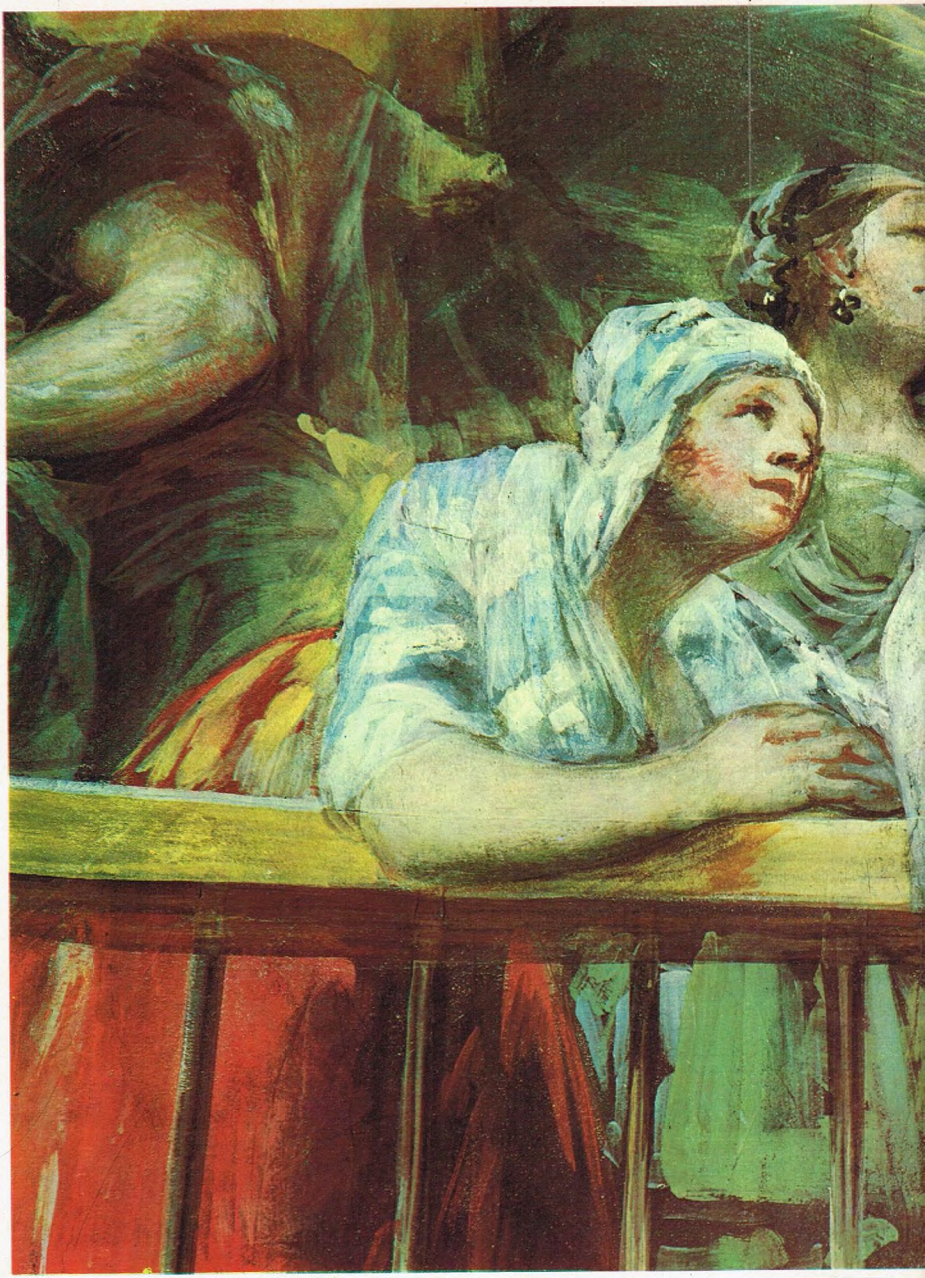
XVII - La familia de Carlos IV (detalle, en la portada) - Madrid, Museo del Prado - *Este gran cuadro, que representa al rey Carlos IV con su familia, fue pintado por Goya en 1800; los colores, aplicados con amplia y firme pincelada, crean imágenes de una áspera verdad, en que la fastuosidad y la decadencia, la ironía y la observación realista se confunden en una absoluta unidad de estilo y sentimiento.*

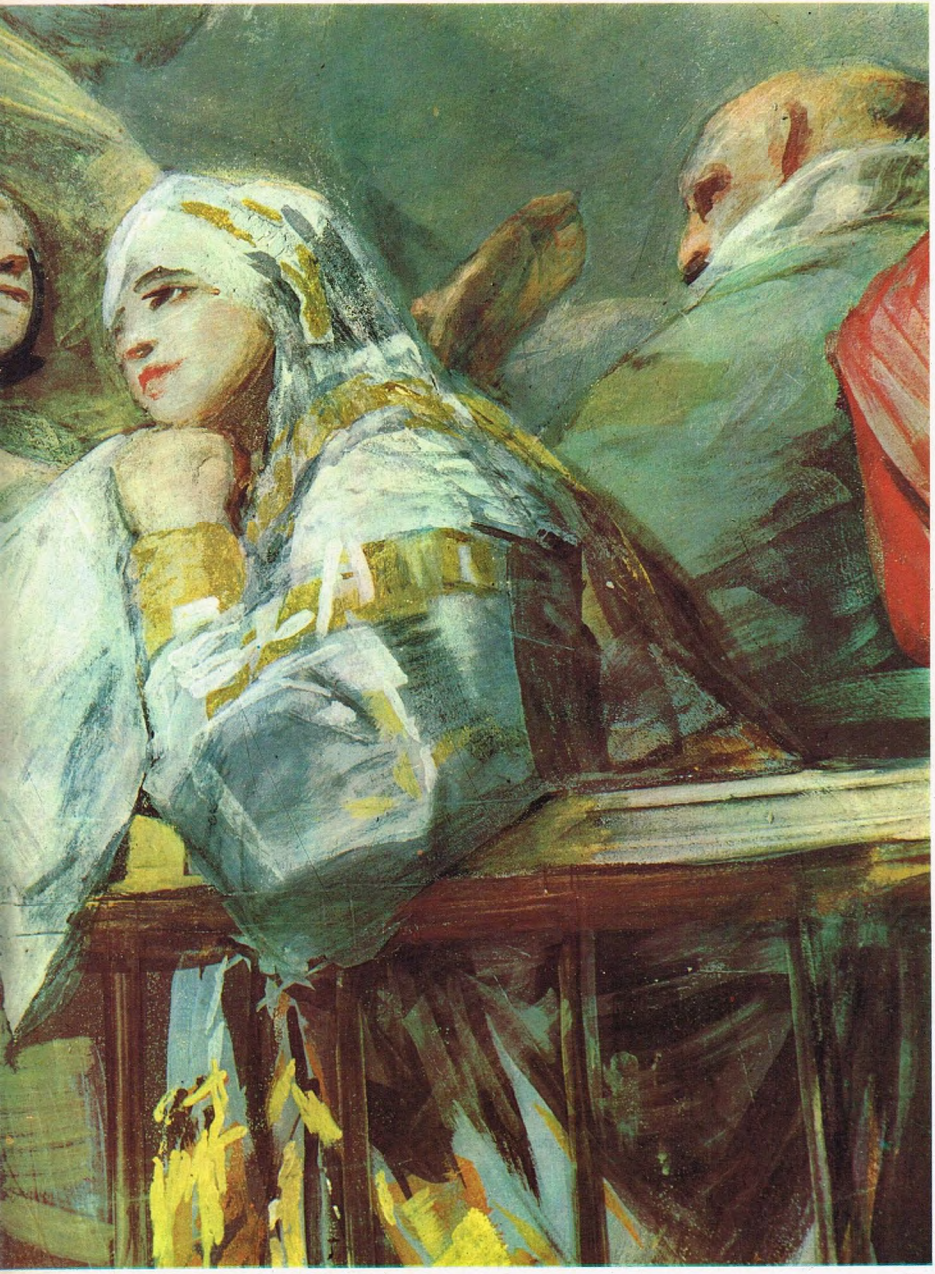
L.S.D. MANVEL OSORIO MANRRIQVE D. ZVÑIGA S.D.GINES NACIO EN AS. A.D.178

IV

VI

VIII

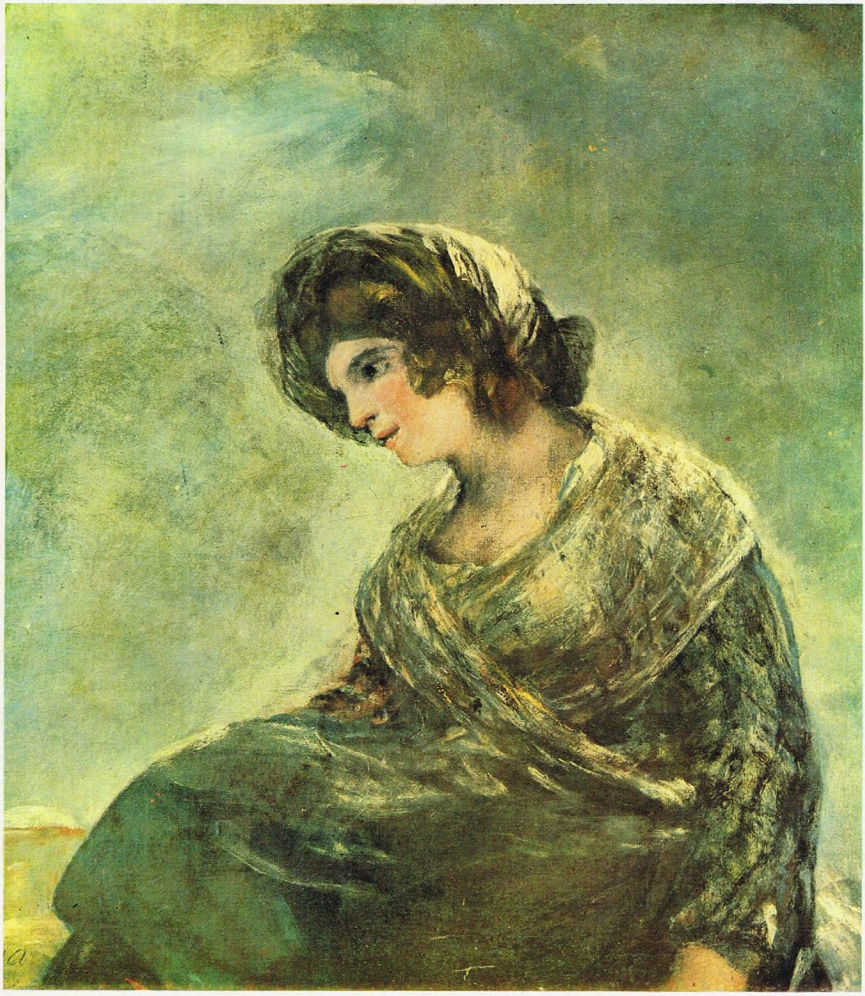




XII

XIII

XIV



XVI

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR JULIO E. PAYRÓ

El gran público no se sorprendería de que la pintura de hoy sea tan distinta de la de ayer, si meditara sobre los numerosos ejemplos que la historia ofrece acerca de cambios radicales que se han producido en el arte, en sucesivos períodos, como consecuencia de transformaciones culturales que fueron el reflejo de alteraciones profundas de la mundividencia colectiva. Por sólo citar dos ejemplos, véase lo que ocurre en el campo de las artes cuando se derrumba el Imperio Romano y la sociedad se transforma por la doble y compleja acción de los bárbaros y del cristianismo, o lo que sucede cuando pasamos de la Baja Edad Media gótica al Renacimiento. En uno y otro caso, la expresión, el lenguaje artístico, se modifica profundamente, y no por el capricho de un artista innovador, sino como lógica respuesta a nuevos rumbos del pensar y del sentir humanos. Es así como cada época posee su propio estilo artístico, creado o asimilado por sus mejores representantes, pintores, escultores o arquitectos. Ese estilo no es antojadizo, sino que refleja cabalmente los rasgos peculiares de cada momento cultural y las inquietudes dominantes de la sociedad de cada período determinado. Sin duda, pueden aparecer, al margen del estilo de un tiempo, obras de arte disidentes, productos de mentes ora geniales, ora extraviadas —como sucede, verbigracia, en el caso del italiano Archimboldo que, en pleno siglo XVI, cultiva una especie de superrealismo—, pero vistas en la perspectiva histórica, revelan la incompatibilidad de sus autores con el espíritu de su época y su inadaptación al medio.

La obra de Goya es uno de los ejemplos más significativos del singular proceso por el cual un gran artista altera por completo su estilo personal, y no por baladronada, desplante o travesura, sino por una imperiosa necesidad interior, al producirse el brusco salto —llámese crisis o ruptura— de un período histórico a otro. En efecto, en Goya encontramos sucesivamente a un pintor que es muy del siglo XVIII, animado por una larga tradición que se origina en el Renacimiento, y a otro artista totalmente distinto, cuyas creaciones preanuncian un mundo nuevo.

No es mera casualidad que las pinturas de Goya anteriores a 1789 sean distintas de las que ejecutó después de esa fecha fatídica. Y ese cambio no es, como algunos podrían suponerlo, consecuencia exclusiva de circunstancias de índole privada, ni de su enfermedad y su sordera, aunque éstas aguzaron sin duda su sensibilidad y lo encauzaron hacia una más dramática interpretación del mundo. En 1789, Goya no era un artista en formación, insuficientemente madurado y, por ende, abierto a cualquier corriente artística, sino que tenía 43 años de edad, era pintor de Cámara del rey Carlos IV y había demostrado poseer un estilo pictórico definido. Pero aquella fecha marca el derrumbe de todo un sistema y de un estado social —sistema y estado que encuentran su reflejo artístico en el estilo rococó—, y el comienzo de la época contemporánea, tan diversa de la anterior que, inmediatamente, aparece necesitada de un nuevo lenguaje expresivo en el cual halle su auténtica traducción.

Pese a esa necesidad, la época contemporánea se inicia sin el lenguaje ambicionado, porque sus rasgos todavía son bastante indefinidos y porque los artistas realizan tanteos en direcciones a menudo equivocadas. Todos sienten la necesidad de un cambio de expresión, pero en su mayoría carecen de la visión y de la energía necesarias para transformar decididamente sus enfoques. Así es como, en el inquieto momento inicial, no asistimos a auténticas innovaciones en el campo del arte, sino que comprobamos una serie de intentos de retornos a estilísticas del pasado: la de la Antigüedad grecorromana, la del Gótico, la del Barroco. Goya se presentará entonces como el verdadero innovador, el que nada pide a los siglos transcurridos sino que crea un inédito modo de expresión, de marcado acento romántico, como intuyendo, precisamente, que la tónica del siglo XIX va a serle dada por el Romanticismo.

Dentro de una personalidad y una originalidad que nadie puede discutirle, Goya ha sido primero un caracterizado pintor rococó, totalmente adherido al espíritu dominante de la centuria en que nació. Se ha inspirado en sus grandes contemporáneos, en los franceses (Boucher), los ingleses (Reynolds), los italianos (Tiépolo, Piazzetta) y los mismos españoles (Paret y Alcázar). Ha sabido eludir hábilmente la pedantería neoclasicista de Antón Rafael Mengs y ha evocado a Velázquez, a quien debe, junto con su paleta de finos grises, esa "visión distante" del pintor —el mal llamado "impresionismo" velazqueño— que permite evitar la filigrana de los detalles menudos para representar el objeto real, tal como se lo ve de lejos, envuelto en la atmósfera y acuchillado por la luz. Su temática es popular, amable y son-

riente, no muy diversa de la de Fragonard. Goya es entonces un hombre satisfecho y sin problemas, orgulloso de su ascenso social, de su reputación, de su contacto íntimo con la realeza ante la cual se prosterna. Léanse, a este respecto, sus sabrosas cartas a Zapater, el amigo de la infancia.

Esa pintura rococó de Goya tiene continuidad estilística desde los días en que pinta el cartón del Quitasol *hasta —con intermitencias— los prodigiosos frescos de San Antonio de la Florida. Destrezas del pincel, colorido claro y purísimo, composición de ritmos danzarines, gracia, elegancia, sonriente adhesión a la vida. Es una pintura delicada y frágil, exquisita, espontánea y lujosa, que asociamos sin esfuerzo con la porcelana, el palanquín, el palacete, los encajes, las sedas y las cajas de rapé de los aristócratas del antiguo régimen. Antes de saber que es de Goya, al verla sabemos que es obra del siglo XVIII.*

Pero examinemos El aquelarre. *Lo que fue destreza es ahora violencia, lo que era color es sombría y quebrada amalgama de aquello que Van Gogh había de llamar más tarde las "tintas mocosas", las desheredadas consecuencias de la promiscuidad cromática. Las figuras se apelotonan en un haz tan denso que excluye el movimiento; la gracia y la elegancia han cedido el lugar a una expresión deliberadamente rústica y agresiva, y la sonrisa de ayer es hoy una mueca terrible.*

Esa "pintura negra" de Goya le ha sido impuesta por un cambio de escenario. Ha vivido los días de Godoy, de la guerra con Francia, pronto transformada en alianza con la vecina República, el desastre de Trafalgar, la conspiración de Aranjuez, la caída de Carlos IV, la invasión napoleónica y el regresivo retorno de Fernando VII. El mundo dieciochesco se ha derrumbado —con él muere el Goya rococó— y la época contemporánea se ha hecho presente en España arrancándole un grito desgarrador de alumbramiento.

Goya ve ahora más allá de sí mismo, comprende mejor lo que sucede, avizora el porvenir y, en una sociedad en que se exaltará el individualismo, se hace un lenguaje pictórico individual, independiente de todas las corrientes del pasado inmediato y también de la hora misma que está viviendo, para adelantarse a todos sus contemporáneos y proponer a los pintores del incierto porvenir, a cambio de las imágenes facsimilares que se venían trazando en el lienzo desde siglos atrás, formas expresionistas liberadas de la respetuosa transcripción de lo real. El vuelco de Goya, el pintor, asoma ya en el Goya grabador. Una estampa tan temprana como la titulada El agarrotado *—ejecutada alrededor de 1780 y, sorprendentemente, cuando el genial aragonés estaba más sometido al influjo de Velázquez— nos hace vislumbrar la transformación que está por operarse en el estilo goyesco. Luego de esa terrible imagen del ajusticiado vendrán los* Caprichos, *los* Disparates, *los* Desastres de la Guerra *y, finalmente, las pinturas de la "Quinta del Sordo", última confirmación de aquello que Goya presintió al grabar su primer aguafuerte original, en aquellos días en que, pintor, todavía cantaba el donaire de las majas y la petulancia de los toreros. En ese siglo XIX que lo vio transformarse y morir, no sin dejarnos el legado imperecedero de su último "idioma" pictórico, Goya no tuvo discípulos españoles dignos de él. Eugenio Lucas lo copió obedientemente, sin llegar a su altura, y Alenza deformó su estilo con caricaturesca torpeza. Francia fue su gran heredera a través de Delacroix, Daumier, Courbet y Eduardo Manet, mientras en Holanda, por caminos diversos, Van Gogh intuía soluciones plásticas similares a las de las "pinturas negras" para sus cuadros inspirados en la vida de los campesinos. Pero ha sido el siglo XX, en su larga y accidentada línea expresionista, el que ha recogido con especial fervor, aunque no siempre con acierto, y casi nunca con originalidad, la lección de la "Quinta del Sordo". Goya, el del siglo XVIII, es reverenciado, como lo merece, en los museos. El otro Goya, el patético, resuena en muchas almas del presente. Reconocemos su lenguaje, con frecuencia exagerado, deformado, a veces desvirtuado también, en las obras de los expresionistas abstractos, las del "nuevo realismo", las de la "nueva figuración". En un mundo que se abría a la libertad, el aldeano de Fuendetodos, dotado de una fuerza creadora especialmente propia del genio popular, abrió las puertas a una forma pictórica independiente, cuyo rastro encontramos en Nolde y en Soutine, en Picasso, en De Kooning también, y en sus innumerables saqueadores y secuaces de la más rabiosa actualidad.*

Tan prolongada es la vigencia de ese mensaje que en un siglo y medio no ha perdido su honda significación humana.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA		Pesos 120.—
Agente de suscripciones:	Publex S. A. • Maipú 43 • Buenos Aires	
Distribuidores de fascículos:	Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Brandsen 1870 • Buenos Aires.	
* **COLOMBIA**		
Editorial Publex Colombiana • Carrera 7a. Nº 13-58 • Bogotá		Pesos 10.—
COSTA RICA		
Carlos Valerín Sáenz • Apdo. 1924 • San José		Colones 6.50
* **CHILE**		
Cía. Chilena de Ediciones • Sto. Domingo 1175 • Santiago		Escudos 3.—
EL SALVADOR		
Distribuidora Salvadoreña • Avda. España Nº 344 • San Salvador		Colones 2.80
ESPAÑA		
Distribuidora Europea de Ediciones S.A. • Córcega 414 • Barcelona		Pesetas 50.—
GUATEMALA		
De la Riva Hnos. • 9a. Av. 10-34 • Guatemala		Quetzales 1.—
HONDURAS		
Hortensia Tijerino • Avda. Salvador Mendieta 111 • Tegucigalpa		Lempiras 2.—
(1) **MÉXICO**		
Publex S. A. • Bolívar 154 • México D. F.		Pesos 12.—
NICARAGUA		
Ramiro Ramírez Valdez • Avda. Bolívar Sur Nº 302 A • Managua		Córdobas 6.50
PANAMÁ		
Agencia Internac. de Publicaciones • Apartado 2052 • Panamá		Balboas 1.—
* **PERÚ**		
Central Peruana de Publicaciones • Jirón de la Unión 284 • Lima		Soles 30.—
PUERTO RICO		
Matías Photo Shop • 200 Fortaleza St. • San Juan		Dólares 1.—
REP. DOMINICANA		
Librería Dominicana • Mercedes Nº 49 • Sto. Domingo		Pesos 1.—
URUGUAY		
Cía. Uruguaya de Ediciones S.A. • 25 de Mayo 620 • Montevideo		Pesos 12.—
* **VENEZUELA**		
Venezolana de Publ. C. A. • Princ. a Sta. Capilla 4 • Caracas		Bolívares 4.50

* *Distribución a partir del 10 de julio de 1964.*
(1) *Fecha de aparición en México: 21 de julio de 1964.*

Correo Argentino C.C. Suc. 3/27-34 y 60 (B) | Tarifa Reducida Concesión en trámite | Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

IMPRENTA DE SEBASTIÁN DE AMORRORTU E HIJOS
LUCA 2225 BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina

29-IV-64